

CAMINO Y SENTIDO

Por CAMILO BOASSO S. J.

DE LA PINTURA

La plástica y las otras cosas

Un amigo, maestro en política pero poco asiduo de las salas de plástica, me pregunta: "¿Se ven buenos desnudos este año en las salas de pintura?" Le respondí que difícilmente encontraría un desnudo en los centenares de muestras de este año, a lo que me dijo asombrado: "Y si ni pintan desnudos, ¿qué pintan?" Cito esta anécdota porque es realmente significativa. Un profundo conocedor de los problemas contemporáneos, a quien bastaría entrar dos veces en una sala de pintura para darse cuenta que los pintores hacen en sus telas señales de nuestro tiempo, no sólo se mantiene al margen de la plástica, sino que la margina del acontecimiento contemporáneo.

Los pintores pintan lo que sentimos, pensamos, hacemos todos. Y ¿qué sentimos, pensamos, hacemos todos? La respuesta a esta pregunta es ya más dificultosa. Pero así como cuando entramos en un bar de la Avenida de Mayo, decimos, "aquí estamos en un ambiente gallego"

antes de sentir las eses de sus atentos dueños servidores, si entramos en una sala de pintura, sentimos que estamos en presencia de lo que somos.

Sin embargo, debo aclarar que hay gente que va eventualmente a una muestra —generalmente el día de la inauguración, por compromiso, no para ver— y declaran estar consternados, "porque los pinceles que antes pintaban bellas mujeres y flores, tan bien que se las podía tocar, ahora empastan el cuadrángulo con sombrías manchas, o le tiran colores de cantina italiana, o lo dejan desierto, como una playa abandonada...".

Quien se escandalice de que "la pintura marche al caos", ha conservado milagrosamente los ojos, pero se ha tapado los oídos para no oír, raspado la piel para no sentir; ignora que ha surgido en la medicina algo que se llama psiconálisis, nada supo de la convulsión mundial de la sociedad humana, no le dijeron nada del corrimiento al infrarrojo del espectro lumínico de las galaxias en fuga, no se enteró de los megatones atómicos. Séamele lícito caer en un ligero furor, ya que ha-

bremos de hablar precisamente de eso, el furor de los pintores por descubrir su camino.

En este breve estudio pretendo descubrir el proceso de la pintura, para reflexionar enseguida sobre el proceso del hombre. Si hubiese más espacio, sería interesante constatar que Oriente y Occidente, habiendo seguido caminos muy diversos en pintura, se juntan sin conocerse a fines del siglo pasado. Que primeramente es el Occidente quien va en busca del sol naciente para aprender de su pintura, y que luego el oscuro hermano es invadido por el occidente y se despierta con un torbellino de pasiones que lo muele y triza, en un hervor semejante

LOS ÚLTIMOS CIENTO AÑOS

Aunque sea ya tan visto y leído lo que ha pasado en los últimos cien años de plástica, bueno es que lo recordemos para que tengamos una visión *histórica* del actual momento plástico. Pues, aunque como todo lo humano, la pintura es un proceso no determinable por leyes inerciales, no por eso carece de proceso.

Cuatro momentos de los últimos cien años son particularmente significativos del camino que sigue la pintura —nos reducimos a la pintura, más rápida por sus propios elementos formales: impresionismo, cubismo, abstracto y neoplástica, informalismo.

Impresionismo. — Aunque tiene sus precursores bastante anteriores, comienza como movimiento generalizado a mediados del siglo pasado. Más precisamente se suele decir que lo encabeza Manet en 1863. De éste como de los tres movimientos siguientes indicaré sólo los elementos que le son propios, pero rogando al lector tenga presentes las notas comunes, a fin de que podamos seguir el proceso. ¿Qué novedad trae el impresionismo? Libera al pintor de varios convencionalismos, que por referencia a la música,

podríamos llamar tonales. Así como el músico impresionista no se obliga a seguir una escala determinada, ni siquiera a intercalar una modulación para pasar de una escala a otra, el pintor no se siente obligado a mediatizar las modulaciones lumínicas a través de las formas, o contornos de la naturaleza. La pintura se centra no en las cosas, sino en el ojo. El impresionismo reproduce la naturaleza, pero ésta es la incidencia lumínica sobre la retina. Las formas se volatilizan al convertirse en vibraciones.

Entre tanto, la Física explora en busca del “maltrecho jamelgo sobre el que cabalgan las amazonas lumínicas”, como decía el gran Profesor, P. Juan Bussoni. La pintura, siempre interesada por los descubrimientos de la Física —basta recordar a Leonardo— no es ajena a las nuevas inquietudes de la física. El *aire*, correspondiente pictórica del *éter* de los físicos, es el objeto fundamental de la pintura del gran lisiado Pissarro. En el impresionismo, los colores y las formas se transforman en manchas de gradaciones tonales infinitésimas. Es natural que haya sido el reino de la acuarela y el pastel: para sugerir el estado luminoso de un objeto o una hora, la pintura debe correr libremente como el agua sobre el papel, o los polvos de tiza coloreada.

Del impresionismo se han dado dos juicios aparentemente contradictorios: “Comienza a evadirse de la naturaleza”, “es la fidelidad máxima a la naturaleza”. Cada proposición indica la mitad de una misma verdad, cuya correcta expresión sería la siguiente: para el impresionismo, la naturaleza no son los objetos, sino los fenómenos, es decir, el manifestarse de los colores al ojo; o bien, los objetos no como son fijados por el tacto, sino como son vistos.

Cubismo. — El éxodo plástico del objeto a la visión, desencadena un cataclismo que arrasa con todas las formas de contornos familiares. Muy pronto los pintores se sienten arrojados a un mundo

donde no pueden tener cosa estable. Cézanne da el grito de alerta: es necesario reestructurar la naturaleza. Al efecto, traza una rigurosa perspectiva espacial, en base a cubos, conos, cilindros. No obstante, en su correspondencia con Pissarro insiste en que es necesario pintar al aire libre, para recibir el impacto directo de las cosas. Cézanne regresa a los impresionistas, pero su voz de alarma ha sido escuchada: los pintores comienzan a endurecer colores y formas, hasta alcanzar la solidez de los cuerpos que suelen presentar caras triédricas. Usan colores fríos que unidos a las formas dan la impresión de cristalizaciones marinas. Aunque sea la pintura cubista más extraña que la impresionista, es sin embargo un movimiento reaccionario: quiere recuperar las estructuras evaporadas. Pero en algo de máxima significación no vuelve atrás del impresionismo: el objeto de la pintura sigue siendo la visión, no las cosas.

Observemos al paso que la metafísica, o física general especulativa, va siendo sustituida por una antropología filosófica, o ciencia general del hombre. La filosofía se acerca al arte y la religión porque se acerca al hombre.

En este brusco cambio de la plástica, los hombres que pintan, mortificados por la dureza de los cánones cubistas, buscan formas más permeables a los sentimientos personales. Así nacen el expresionismo, el surrealismo, y otras escuelas de las cuales haremos mención después, que podrían llamarse formas *aberrantes* de la pintura: sus normas no nacen ya de los elementos formales de la pintura, sino de la naturaleza del hombre que pinta. Aquí debemos aclarar un equívoco que lleva frecuentemente a sacar conclusiones impropias. Algunos pintores y críticos, cuyo centro de interés es la pintura como tal, suelen decir que nada ajeno a lo formal de la pintura debe influir en la misma; los pintores y críticos más atentos al humanismo dicen, por el contrario, que la atención exclusiva a lo formal de la pintura la desintegra, deshu-

maniza. Deslindémos qué hay de verdad en estas dos proposiciones. "La pintura no debe ser una actividad inhumana", de acuerdo; "la atención a lo formal la deshumaniza", falso. ¿Qué quiere decir atención exclusiva a lo formal? Que el ojo humano no oye, ni toca, ni huele, no que el ojo es un aparato independiente del hombre.

Cabe preguntarse por qué pintores contemporáneos de cubistas divergen al expresionismo, surrealismo, etc., buscando soluciones extrapictóricas a la pintura. ¿El cubismo no satisface? ¿Los pintores no cubistas no son pintores? La respuesta correcta es algo compleja, pero no oscura. El trasplante del objetivo plástico, del objeto a la visión, no libera a la pintura de las *normas*, condición imprescindible de todo realizarse, sino que urge la adaptación de las normas pictóricas al nuevo objetivo. Ahora bien, la visión humana no es un acontecimiento que pertenezca por completo a la óptica, sino que está implicada con calidades específicamente humanas: inteligente, ética, religiosa. O, digamos que pertenece toda ella a la óptica, pero está sumergida en un baño humano; el hombre cuando mira, *ve* muchas cosas, no todas pertenecientes a la óptica: ve el dolor, la alegría, la pasión, y cosas más sutiles, como la rectitud, la justicia...

Entre los pintores, unos son más movidos por la búsqueda de las leyes de la visión, otros, por las leyes del vidiente. Ambos están en su ley, pero advertimos que los primeros son los plásticos por derecho propio. A tenor de estos principios, impresionistas y cubistas son investigadores de la pintura. Expresionistas, futuristas, etc., pintores usuarios de la pintura. También el trabajo de estos últimos es necesario, en la medida en que el pintor es un hombre.

Abstractos y Neoplásticos. — El cubismo ha llevado a formular un conocimiento antiquísimo: en definitiva los colores —tres puros, tres compuestos, dos colores—

límite e infinitas gamas y grisados— el punto y la línea son todos los elementos que intervienen en la visión. Falta sacar solamente las consecuencias, papel que corresponderá a los abstractos. Vassily Kandinsky compone, en efecto, una gramática plástica en la que entran solamente tres elementos: color, línea, punto. Afortunadamente para nosotros, Kandinsky es el mayor pintor abstracto y un teórico de la pintura. Mondrian simplifica aún más los principios de la pintura, reduciendo los colores a los tres primarios, negro y blanco; algunas veces emplea solamente colores y puntos, otras veces, colores y líneas; en cuanto a las líneas, las constriñe a cortarse en ángulo recto, ocupando respecto a la visión normal humana la vertical y la horizontal; cuando quiere introducir algo más de movimiento, hace girar la tela 45 grados, pero las líneas siguen siendo verticales y horizontales. Mondrian llama neoplástica a esta severidad extrema en el uso de los elementos pictóricos. El término no carece de sugerencias: es el resultado lógico de la plástica nueva iniciada con el impresionismo. Una vez analizados los elementos de la visión, se inicia una plástica basada en la *imitación*, las variaciones, de la visión misma. Si se quiere urgir la definición aristotélica de arte, "imitación de la naturaleza, según normas", conviene darse cuenta que una vez entendido que natura es la incidencia de la luz sobre el ojo, es tan natural el ángulo recto como la curva. Creo que ni siquiera mi amigo, el entendido en política, se ha de enemistar con el pintor, porque éste halle que llenando una tela con cuadrados ortogonales obtiene resultados tanto o más bellos, que pintando las turgencias de una bella muchacha.

¿Qué llevó a abstractos y neoplásticos a esta extrema severidad? Desde el punto de vista pictórico, el análisis de la visión *plástica*. Aclaremos por qué llamamos plástica a la visión, si toda visión lo es. Toda visión *ve* colores y líneas, pero no toda visión *mira* colores y líneas. Hay visiones que miran la lejanía, el mo-

vimiento, la dulzura, etc. Y hay una visión que mira sólo o principalmente colores y líneas, y reflexiona sobre la capacidad inherente a dicha composición para impresionar bellamente al ojo humano. Se ha observado, y no debe omitirse aquí, que el arte abstracto denota, como lo indica el término, un alejamiento de la naturaleza bruta. ¿Por qué esa actitud del pintor? ¿Es solamente por razones plásticas? Hay una lógica plástica de la abstracción, como acabamos de ver. Pero naturalmente que debe haber una lógica humana, ya que el pintor es un hombre.

El concepto rousseauiano de hombre-naturaleza, aunque tiene sus aciertos si se toma *cum mica salis*, llevado al extremo bien pronto se manifiesta como utópico y bastante poco humano. El *homo homini lupus* de Hobbes vale no sólo para las relaciones del individuo con el resto de la sociedad, sino aún para el individuo consigo mismo.

En efecto, ¿qué hará el hombre con su razón? ¿Cómo armonizará el egoísmo absoluto con el deseo de comprensión, el heroísmo, la investigación científica desinteresada, el sentimiento de justicia, etc.? Ya Marx, soñando todavía con el hombre-naturaleza, construye moldes rigurosamente lógicos para moldearlo en la dictadura proletaria. El examen de las tendencias abstractizantes descubre un complejo ante la natura, hecho de deseo de dominarla, y el horror de volverse naturaleza, ser absorbidos por las leyes de la selva. Por otra parte, el dominio del hombre sobre la naturaleza va aparejado al descubrimiento de sus leyes. Referente a los inorgánicos en particular, el dominio del hombre llega hasta donde llegó su capacidad de demostrarlos en el pizarrón. El arte abstracto dice de este trazado de las líneas matemáticas. Contemporáneamente al nacimiento del arte abstracto, se ha hablado certeramente de la estética de las matemáticas. Es la belleza del rigor discursivo, descubierto por la marcha de la tiza sobre el pizarrón. Pue-

do afirmar decididamente que las clases de matemáticas del P. Juan Busso'ini forman en primera línea entre las cosas bellas que he visto en mi vida.

El pintor analiza los elementos formales de su oficio, porque el hombre está analizando el mundo. Si es casual el descubrimiento de los principios del microscopio, no lo es que al hombre le llame la atención en ese momento el fenómeno óptico, lo estudie y lo aplique. Nuevamente el pintor y el científico se encuentran; si antes de inventarse el microscopio podía decirse que el cuadrilátero pertenecía no a la naturaleza, sino a la aplicación de la geometría, ahora el microscopio descubre que el cuadrilátero es una de las formas naturales, en esas estructuraciones de la materia que llamamos cristales. Las formas submarinas, la anatomía e histología, el microscopio, el espectroscopio, los electrogramas y demás elementos de análisis nos han revelado que no existe color o forma imaginable que no sea natural. Nada extraño que el pintor analice los elementos formales de su arte, si el hombre inventa la comprobación visual de las líneas matemáticas. No es que el pintor copie, imite, las figuras descubiertas por el aparato del científico. El tiene otros instrumentos de análisis, que son el discurso preciso, el ojo impregnado por todos los colores y todas las pasiones, y el pincel, dotado de capacidad investigadora, que sólo pueden ignorar los que no lo tomaron nunca media hora en sus manos. En resumen, digamos que la actitud del pintor y del científico es la misma.

Informalismo. — Con más violencia que los movimientos anteriores, ha irrumpido en la plástica un nuevo movimiento que llamamos informalismo, por referencia a la liquidación de toda forma, sea natural sea abstracta, bien discernible. No entremos en la discusión filosófica de si algo existente puede carecer de forma, porque a eso no apunta la denominación, sino al hecho más humilde de que la pintura informal no denota esos contor-

nos de la pintura naturalista o abstracta, que llamamos comúnmente formas. Nos interesa, sí, preguntarnos qué significa en el plano plástico y humano la aparición del informalismo.

1º) *Aspecto plástico.* A esta forma plástica se refería aquello de "el arte de pintar se ha convertido en el arte de no pintar". ¿Es realmente el informalismo el acabóse de la pintura? Si seguimos objetivamente el análisis plástico, descubrimos enseguida que no. Así como la pintura figurativa pintó bellamente cosas que no solemos llamar bellas, como cadáveres, desechos, etc., así el análisis plástico descubre que "los desechos de la visión" pueden ser dispuestos armónicamente en un cuadrángulo. Hago hincapié que esto acontece en un cuadrángulo; sin discutir conceptos de belleza, me limito a observar que las cosas, las líneas y los colores adquieren un brillo nuevo cuando se las encierra en marcos precisos; este factor lo podemos agregar a los elementos del análisis abstracto.

Si los impresionistas habían advertido que la visión se reduce a manchas, los abstractos y neoplásticos estructuran las manchas en líneas y colores, ¿qué nos impediría advertir que la pintura está constituida por los sucesivos toques del pincel sobre la tela, y que tal actividad determina forzosamente forma y color? Creo que desde el punto de vista plástico se habría de decir que el informalismo es el resultado del extremo análisis de los elementos pictóricos. Hay una forma que depende del instrumento con que se pinta, de la fuerza y nerviosidad del pintor, de la base sobre la cual se pinta, del grosor, brillo, opacidad del elemento con que se pinta. Así como algún pintor impresionista cobraba las manzanas de sus telas por su número, el informalista las cobra por el grueso y calidad de la pintura, la calidad de los instrumentos, el trabajo empleado. La simple disposición de los elementos pictóricos sobre la tela, ¿determinan todavía efectos

bellos? En esto, sólo el ojo es juez. Y el ojo dice que sí.

2º) *Significado del informalismo*. Tal vez tengamos que esperar la evolución final del informalismo para descubrir todo su significado. Pero algo podemos ya entender, y no queremos omitirlo en nuestro breve inventario, a fin de no perder dato que nos indique el sentido del proceso.

En primer lugar, conviene notar que el informalismo no cayó como un cuerpo extraño en la pintura, porque su sentido era extraño al hombre. Si bien por una parte está al extremo del análisis de los elementos formales, no hace solamente de ese análisis, sino de aquella otra corriente paralela a la analítica formal, preocupada más por el significado humano que por el análisis de la visión, o los elementos plásticos que la producen. A la par que fue avanzando la pintura formal analítica, tuvo menos reparos en manifestarse, se volvió más libre una pintura orientada a la manifestación del hombre que pinta. Tal corriente fue tomando diversos nombres, según el diverso aspecto humano que el hombre enfocaba en ese momento. *Fauvismo*, que sustituye el naturalismo visual de los impresionistas por un naturalismo intelectual. En efecto, delimita las cosas pintadas por gruesos trazos de negro, y les da un color convencional, por ejemplo, el cielo amarillo limón, en función del valor contemplativo que atribuyen a esa zona del espacio; los árboles rojos, para señalar la fuerza que sube desde la tierra... *Expresionismo*, que estiliza brutalmente, alargando o acortando, agrandando o achicando a placer piernas, brazos, etc., para conferirles el máximo de expresión. El *Dada*, aparecido inmediatamente después de la primera gran guerra, que pretendía la expresión pura de los estados humanos, por un juego que por referencia a la literatura podríamos llamar onomatopeya, sin pasar por el tamiz de la inteligencia.

El *Futurismo*, que quiere abolir el tiempo, ser mental nacido del movimien-

to irreversible de las cosas, con imágenes que refieren simultáneamente pasado, presente y futuro, pescando del tiempo el proceso. El *Surrealismo*, siendo un movimiento propiamente literario, ya que es la manifestación del pensamiento liberado de toda censura lógica, moral, religiosa, política, etc., también es interpretado por los pintores, con imágenes virulentas, significativas del proceso vital humano. Notar que cuando Apollinaire, Breton, Eluard decían que querían expresar el pensamiento puro, utilizaban un concepto hegeliano de pensamiento: proceso del ser que piensa.

Ahora podemos decir ya dos palabras sobre el sentido del informalismo. Si es el término del proceso formal plástico, ¿podemos afirmar que también es el término del proceso expresivo humano? Claro que sí. ¿Qué expresa? La necesidad de expresarse. Cuando el hombre no sabe ya qué conviene decir, sabe todavía que no debe callar, porque es una necesidad humana expresarse. Y sabe que diciendo lo que siente urgencia de decir, a la postre resultará que expresó algo de lo que era oportuno decir. Históricamente, el informalismo va unido al auge del tantrismo, a la izquierda del budismo que busca la sabiduría de la ataraxia por el camino del exceso. Uno es el fin, la total indiferencia ante todo; dos son los caminos, uno de privación, otro de excesos. El exceso aquí se usa no con una finalidad hedonista, sino como una verdadera ascesis, palabra que en fin de cuentas significa ejercicio gimnástico. A la inactividad de las pasiones, centro de la sabiduría budista, se llega por su práctica progresiva, o por la evacuación de las pasiones producida en el exceso. Por eso el informalismo presenta dos caras curiosamente diversas y parecidas. Están los Pollock, Sakay, De la Vega, Maccio... y están los Hilton, Muños, Tapiés, Testa, Ide Pérez... Los que están en el camino del exceso, y los que llegaron al vacío emocional. Notar que este vacío no es tal, sino vacío de subjetivismo para po-

nerse frente a ese sustrato comprensivo final que es el ser, transmitido aquí por vías de la plástica. No le falta razón a Antonio Tapies cuando protesta violentamente porque algún maestro poco avisado en el informalismo le dice que es un subjetivista. Tapies responde, "no queremos hacer una sola concesión a la sensibilidad subjetiva". Ni mucho menos, por supuesto, se preocupa por "el buen gusto", esa modalidad justamente aborrecida por los hombres que buscan solamente las cosas como son.

Rafael Squirru, en su excelente recopilación de estudios y crítica plástica, "Filosofía del arte abstracto", ha observado justamente que el término de la pintura informal coincide con la actitud zen-budista, forma china del budismo, la más metafísica, que en sus ejercicios espirituales evacua toda percepción de la acción pensante, toda relación emocional, interesada, del sujeto con la cosa, para percibir solamente el almendro como almendro, el agua como agua, etc. El resultado de una actitud así es la adquisición de un nuevo sentido de *piedad*. El elegido zen-budista ha disuelto las contradicciones: si tiene ojos pardos, no desea tenerlos azules; si ha perdido el pelo, no añora la melena; no desea que los lodazales huelan bien, que vuelen los peces. Ha llegado a una aceptación total de las cosas como son, se siente profundamente integrado y agradecido. Dice simplemente, "la rama del almendro florecido — se asoma por mi ventana — en la gloria de la mañana".

¿A quién agradecer?

El zen-budista, lo mismo que el taoísta, no siente la necesidad de buscar a alguien para agradecer el don, porque se sabe parte del don. Agradece ser don y recibir el don de todas las cosas que entran en él no por la posesión, sino por la contemplación y la mística identificación suya con el don. Lógicamente que agradecimiento habla de relación personal: por eso aún el taoísmo, que se presenta como una mera sabiduría de vida, cuando lle-

ga hasta el UNO, TAO, percibe un alegato a la trascendencia. Porque aunque llega a identificarse místicamente con el uno, ¿por qué él es dos, y el Tao es tao?

Aunque deje las zapatillas y el sombrero de rafia mientras sube el sendero de la montaña, el báculo y el humo de su pipa, ¿cómo disolverá el pensamiento en lo pensado, cómo cocerá el corazón con el amado? El proverbio chino sabe esta condición de las cosas: "La armonía es como la sopa. Habiendo agua, calor, condimentos amargos y picantes, sal y durazno, con un vivo fuego de madera, el cocinero armoniza todos los ingredientes, cocinándolos con carne y pescado. Si el agua se usase para cocinar el agua, ¿quién la comería?" De modo que el TAO es una necesidad sentida, más que una realidad vivida; se la vive por aspiración. Como vemos, llegamos a un concepto equivalente al Motor Inmóvil de Aristóteles. Pero el griego llega por la razón, el oriental por la asimilación. (El cristiano llega por la razón, la asimilación, y otro camino llamado gracia, vida trasvasada, del que no corresponde hablar aquí).

Estas someras consideraciones bastarán para enfrentarse con la pintura informal. A veces hay un uso desenfrenado de la pintura, y otras, una extrema "humildad", en su sentido etimológico, de "cosa semejante al humus, la tierra": colores opacos, pardo, ocre, violetas negruscos; no se los esmalta, ni se concentra la luz en ninguna zona; se mezclan a la pintura arenas, aserrín, tierras; se pinta sobre superficies rugosas, a veces se emplea sólo parte del cuadrángulo.

QUE ZONAS HUMANAS EXPLORA EL PINCEL

Resumiré las enseñanzas que hemos cosechado en los últimos cien años de pintura. Se ha abandonado el naturalismo, vigente desde el renacimiento. Se ha pasado de una concepción cosmológica, a

través del análisis de la visión, la cuadración de las formas, el análisis de formas y colores, y el análisis de los materiales y la acción de pintar, a una concepción antropológica. No interesa cómo son las cosas independientemente del hombre, sino qué relaciones hay entre el hombre y las cosas. El estudio de la *visión*, como centro dinámico entre el hombre y las cosas, ha llevado la parte del león en este difícil paso. Si preguntamos qué hizo el pincel en los últimos cien años, diremos en resumen que ha dejado las cosas, como realidades independientes del hombre, y buscó las relaciones que lo unen con las cosas. Busca las cosas, y las encuentra en el hombre; busca al hombre, y al hallarlo, encuentra que el hombre no es un ser solitario, sino un complejo de relaciones con las cosas. Busca la unidad, y descubre que se encuentra en la armonía suya con las cosas. Este descubrimiento da un nuevo sentido a la piedad. (Los amantes de Keruac rezan para obtener un feliz resultado en sus relaciones). Hay todavía muchos pintores que declaman (Antonio Berni es un excelente pintor, y debo encomiar sus preocupaciones sociales, pero "Juanito Laguna" es una mascarada que no ayuda ni a la pintura ni a la sociología), pero la fidelidad está en camino de imponerse. Para la mayoría de nuestros pintores es todavía una actitud vislumbrada, más bien que vivida. Implica una más viva percepción de que las cosas son un don. Si seguimos ahondando en la fidelidad, seremos piosos.

Las tendencias actuales nos llevan a pensar que el hombre tiende, al menos como primer paso, a una piedad panteísta, no teísta. Incluso hay una fuerte tendencia antiteísta.

Hago un paréntesis como crítico, para opinar como cristiano que los ulteriores pasos a una piedad teísta se orientarán por la imagen de Dios que los teístas mostremos en nuestra vida, por dos razones: el pintor va por el camino de lo concreto; si no encuentra a Dios en la

realidad concreta que somos, no tendrá ningún interés por nuestro-Dios-en-la-cabeza, si el material que mostramos es feo. ¿Cómo se cumpliría "la vibración del espacio por la materia" de los informales? Segundo, porque la percepción de que el hombre es una comunidad ha irrumpido con tal violencia en la esfera de nuestra conciencia, que no haremos lugar a verdades que no tengan una significación social. El paso del panteísmo al teísmo está inscrito en el dinamismo humano. Pero las tendencias actuales se van a apartar violentamente de un dios que malconforma la vida. Hay otro obstáculo, sumergido en el misterio: la vida viene malconformada. ¿Tendremos fuerzas para enderezarla?

La pregunta me deja perplejo. Por una parte, el pincel trae una feroz decisión de llegar al fondo de las cosas, quemando a tal fin todo lo que no sea necesario. Por otra parte, es tan arduo sacarse los ojos y cortarse las manos.

Mi fidelidad al proceso plástico me obliga a detenerme aquí: hay por cierto una mayor libertad frente a la naturaleza. Hemos descubierto que el hombre-naturaleza es un mito inhumano. Hay una progresiva instrumentalización de la materia por el hombre, es decir, una mayor transfinalización de la naturaleza, indicada por el paso de la figuración, a través de la no figuración, al informalismo. El objetivo de la transfinalización no aparece ser el hombre; pero hay también una terca decisión de que el objetivo no esté ubicado fuera del alcance de la pintura. La afirmación de Kirkegaard de que la actitud estética debe ser superada para alcanzar el plano social y religioso, debe entenderse en el sentido de una religiosidad teísta —que era evidentemente la enfocada por el danés. El artista es un panteísta nato. En este momento sería aventurado afirmar que el informalismo sobrepasa la actitud simplemente estética para abrirse a una actitud metafísica y religiosa.